

# Das “Nuevo Cine Colombiano”: zwischen Tradition und Aufbruch

Peter W. Schulze

## Ein Neubeginn des kolumbianischen Kinos?

Das Kino Kolumbiens erlebt einen beispiellosen Aufschwung, der um die Jahrtausendwende allmählich einsetzte und zu einer nachhaltigen Konsolidierung der Filmproduktion geführt hat. Am Anfang des retrospektiv ausgerufenen “Booms” standen vereinzelte Filme – insbesondere *La vendedora de rosas* (1998) von Víctor Gaviria und *La virgen de los sicarios* (2000) von Barbet Schroeder –, die große Erfolge erzielten und dem kolumbianischen Kino zu internationaler Sichtbarkeit verhalfen. Schon bald wurde das Etikett “Nuevo Cine Colombiano” für die neueren Filmproduktionen gebräuchlich. Anders als der Begriff suggerieren mag, handelt es sich beim “Neuen Kolumbianischen Kino” keineswegs um eine eigentliche Filmbewegung – wie etwa das *Nuevo Cine Latinoamericano* der 1960er Jahre, das wiederum aus nationalspezifischen Bewegungen bestand, darunter das *Nuevo Cine Cubano*, das brasilianische *Cinema Novo* etc. Der Begriff “Nuevo Cine Colombiano” bezieht sich vielmehr auf das gesamte Kino Kolumbiens seit etwa dem Jahr 2000. Kennzeichnend ist eine ausgeprägte stilistische Heterogenität und eine große Bandbreite an Themen und Genres (auch wenn sich starke Tendenzen innerhalb der Gesamtproduktion abzeichnen, wie noch auszuführen sein wird). Zweifellos hat die Rede von einem “Neuen Kino” nicht zuletzt die strategische Funktion, kolumbianische Produktionen auf Filmfestivals und auf dem internationalen Filmmarkt zu positionieren. Es handelt sich bei dem Etikett mithin um einen medienwirksamen Verstärker der Präsenz des kolumbianischen Kinos, wobei die Durchsetzung des Begriffs erst durch den tatsächlichen Aufschwung der Filmproduktion möglich wurde, der sich nicht nur in einer quantitativen Zunahme, sondern auch in kommerziell und künstlerisch erfolgreichen Filmen niederschlägt.

Für das kolumbianische Kino ist die stabile bzw. signifikant zunehmende Filmproduktion durchaus ein Novum. Seit dem Jahr 2000 sind

über 150 Langfilme entstanden, durchschnittlich also gut zehn Filme pro Jahr, mit stark steigender Tendenz. Denn während in den vier Jahren bis zur Verabschiedung des sogenannten *Ley de Cine* in 2003 zur Förderung des kolumbianischen Kinos im Schnitt jährlich fünf Langfilme produziert wurden, sind seit 2010 durchschnittlich knapp zwanzig Filme pro Jahr entstanden. Dies ist besonders bemerkenswert, da die Geschichte des kolumbianischen Kinos bis zum Beginn des “Nuevo Cine Colombiano” stark durch Diskontinuität in der Filmproduktion geprägt war. Grund hierfür waren sowohl die prekären Produktionsbedingungen als auch die fehlenden Absatzmärkte – einschließlich des nationalen Filmmarkts, der kaum bedient werden konnte aufgrund unzureichender lokaler Produktions-, Distributions- und Exhibitionssektoren sowie der übergroßen Dominanz ausländischer Filmkonzerne. Insofern erscheint die Rede von einem “Neuen Kolumbianischen Kino” mehr als nur eine Marketing-Strategie oder eine geschichtsvergessene Klassifizierung des Gegenwartskinos. Es handelt sich durchaus um eine “neue” Phase der Konsolidierung kolumbianischer Filmproduktionen.

Dennoch wäre es irreführend, mit dem “Nuevo Cine Colombiano” eine Zäsur anzusetzen und es als Neubeginn schlechthin zu stilisieren. Dies hieße eine Reihe von Entwicklungen auszublenden, die das Gegenwartskino sowohl positiv als auch negativ geprägt haben. Zum einen etwa die Tatsache, dass bedeutende Filmschaffende der Gegenwart schon lange vor dem Jahr 2000 tätig waren und zu diesem Zeitpunkt bereits signifikante Werke geschaffen hatten, darunter auch durchaus stilbildende Filme. Zum anderen sind die ökonomischen Strukturen zur Vermarktung lokaler Filme nach wie vor unzureichend, es bestehen weiterhin gravierende Probleme in der Distribution und Aufführung kolumbianischer Filmproduktionen, auch wenn partielle Verbesserungen erzielt werden konnten. Wie aus den beiden eingangs angeführten Beispielen hervorgeht, ermöglicht erst ein Rückblick auf die Geschichte des kolumbianischen Kinos bestimmte Phänomene der gegenwärtigen Filmproduktion zu verstehen, sowohl was die Neuerungen als auch die Kontinuitäten anbelangt.

## **Das neue und das alte Kino Kolumbiens**

Wenngleich seit dem Beginn des “Nuevo Cine Colombiano” viele, meist junge Filmschaffende ihr Debüt und weitere Werke vorgelegt haben, prä-

gen auch eine Reihe von Altmeister\_innen das kolumbianische Gegenwartskino und sind für dessen Entwicklung und Erfolg mit verantwortlich. Zu nennen sind vor allem Marta Rodríguez (\*1938), Luis Ospina (\*1949), Jorge Alí Triana (\*1942) und Víctor Gaviria (\*1955), die bereits zu zentralen Figuren der kolumbianischen Filmgeschichte geworden sind und nach wie vor bemerkenswerte Filme realisieren.

Marta Rodríguez zählt seit ihrem Debüt *Chircales* (1972, Ko-Regie: Jorge Silva) über die Ausbeutung und prekären Arbeitsbedingungen eines Ziegelbrenners und seiner Familie zu den maßgeblichen engagierten Dokumentarfilmer\_innen Lateinamerikas. Sie setzt ihr Werk unermüdlich fort und kritisiert darin die sozialen und politischen Missstände in Kolumbien, wobei sie auch das Aufbegehren gegen die bestehenden Repressionen darstellt. Rodríguez hat das "Neue kolumbianische Kino" mit mehreren Filmen nachhaltig bereichert. Etwa mit *Nunca más* (2001, Ko-Regie: Fernando Restrepo) über die Vertreibung der Landbevölkerung durch Guerilla, Paramilitärs und Armee, mit *La hoja sagrada* (2002) über die Verunglimpfung der indigenen Bevölkerung aufgrund ihres traditionellen Gebrauchs von Kokablättern sowie mit *Una casa sola se vence* (2004, Ko-Regie: Fernando Restrepo) und *Soraya, amor no es olvido* (2006), Filmen über die Marginalisierung der afrokolumbianischen Bevölkerung und deren Widerstand gegen die Unterdrückung. Die Dokumentarfilme von Marta Rodríguez entstehen in Zusammenarbeit mit den dargestellten Menschen, deren Aufbegehren gegen ihre Marginalisierung durch das Medium und seine mögliche Funktion als Gedächtnisträger zum Ausdruck kommt. Deutlich wird dies insbesondere in *Testigos de un etnocidio: Memorias de resistencia* (2009), Marta Rodríguez' Rückblick auf 40 Jahre Dokumentarfilmarbeit, in dem sie Völkermorde dokumentiert und "Erinnerungen des Widerstands" filmisch festhält.

Luis Ospina ist seit Jahrzehnten als Filmemacher aktiv und hat ein bedeutendes, vielschichtiges Werk geschaffen, in dem er die soziale Realität Kolumbiens kritisch reflektiert. Evident ist dies bereits in seinem Debüt *Agarrando pueblo* (1978, Ko-Regie: Carlos Mayolo), einem Mockumentary über einen fiktiven kolumbianischen Regisseur, der für das deutsche Fernsehen einen sensationsheischenden Dokumentarfilm über Armut in Kolumbien dreht, wobei der Film diese Kommerzialisierung des Elends in satirischer Form kritisiert. Neben zahlreichen Dokumentarfilmen hat Ospina zwei Spielfilme vorgelegt. Bemerkenswert ist vor allem der Horrorfilm *Pura sangre* (1982) über die Ermordung von Menschen, mit deren

Blut ein greiser Patriarch am Leben gehalten wird. Der Film lässt sich als sozialkritische Allegorie über die Ausbeutung der marginalisierten Bevölkerung Kolumbiens deuten. Auch wenn Ospina noch den Detektiv-Thriller *Soplo de vida* (1999) realisierte, hat er sich vor allem als bedeutender Dokumentarist profiliert, zuletzt mit *La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003) über das Werk und die Person des bekannten titelgebenden Autors und Filmemachers sowie mit *Un tigre de papel* (2007) über den – fiktiven – Collage-Künstler und Nonkonformisten Pedro Manrique Figueroa, dessen abenteuerliches Leben als Spiegel der Geschichte Kolumbiens zwischen 1934 und 1981 dient.

Jorge Alí Triana ist seit knapp 50 Jahren als Theaterregisseur tätig, wobei er seit den frühen 1980er Jahren auch bei zahlreichen Fernsehproduktionen und einer Reihe von Spielfilmen Regie geführt hat. Sein filmisches Werk ist durch den Rekurs auf unterschiedliche Genres, literarische Vorlagen und Mythen gekennzeichnet. So handelt es sich bei seinem ersten eigenen Langfilm, *Tiempo de morir* (1985), um ein Remake des 1965 von Arturo Ripstein realisierten gleichnamigen mexikanischen Westerns, einer Rachegeschichte nach einem Drehbuch von Gabriel García Márquez. In *Edipo alcalde* (1996) greift Alí Triana den Ödipus-Mythos der Sophokles'schen Tragödie auf, um die eskalierende Gewalt im Kolumbien der Gegenwart zu thematisieren. *Bolívar soy yo* (2002) ist eine tiefgründige Tragikomödie, in der ein Schauspieler, der Simón Bolívar in einer Telenovela verkörpert, sich zunehmend auch im realen Leben für den "Libertador" hält und damit gleichsam für ein Land steht, "das verrückt ist", um eine Formulierung von Oswald Osorio (2010: 41) aufzugreifen. Der bislang letzte Kinofilm von Alí Triana ist *Esto huele mal* (2007), eine Tragikomödie über einen untreuen heuchlerischen Ehemann nach dem Roman von Fernando Quiroz; der umtriebige Regisseur ist indes nach wie vor medienübergreifend tätig, wobei seine audiovisuellen Produktionen vor allem im Bereich von Fernsehserien angesiedelt sind.

Víctor Gaviria zählt zu den Regisseuren, die das "Nuevo Cine Colombiano" stilistisch und thematisch wohl am stärksten mit geprägt haben. In dem Spielfilm *Rodrigo D: No futuro* (1990) stellt er mit dokumentarischem Duktus die hoffnungslose Situation der von Kriminalität und Gewalt geprägten Umwelt marginalisierter Jugendlicher in Medellín dar, verkörpert von Laienschauspielern, die eben diesem Milieu entstammen. *Rodrigo D: No futuro*, der als erster kolumbianischer Film beim Festival in Cannes lief und beim Publikum sowie besonders auch bei der Kritik sehr erfolgreich

war, kann als stilbildend gelten hinsichtlich des harschen Realismus in der Darstellung urbaner Gewalt. Während bis dato Gewalt vor allem in Konflikten auf dem Land dargestellt wurde (Kantaris 2008), zählt Gaviria zu den Vorreitern filmischer Repräsentation von Kriminalität und Gewalt im urbanen Milieu, die zu zentralen Themen im "Neuen Kolumbianischen Kino" avancierten. Gaviria hat die Thematik drogenbezogener Gewalt in seinen beiden folgenden Spielfilmen erfolgreich aufgegriffen und variiert. In *La vendedora de rosas* (1998), der zu den bekanntesten Filmen des kolumbianischen Kinos zählt und eine Reihe ähnlicher Produktionen nach sich zog, gerät eine dreizehnjährige Rosenverkäuferin in Medellín in eine verhängnisvolle Spirale aus Drogen und Gewalt; es handelt sich dabei um eine freie Adaption von Hans Christian Andersens Erzählung *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Auch in seinem bislang letzten Spielfilm, *Sumas y restas* (2005), befasst sich Gaviria mit demselben Themenkreis, wobei die Welt der Drogenkartelle in Medellín diesmal aus der Perspektive einer Figur dargestellt wird, die der Mittelschicht angehört. Wie Jorge Ruffinelli (2005) in seiner Monografie über das Werk Víctor Gavirias herausgestellt hat, weisen die Filme des Regisseurs stets eine kritische Perspektive auf. Gewalt wird bei Gaviria nie ästhetisiert oder zum bloßen Spektakel stilisiert, wie dies in vielen kolumbianischen Filmen tendenziell der Fall ist; stattdessen zeigt Gaviria stets die sozialen und politischen Ursachen der Marginalisierung.

Die bedeutenden, seit Jahrzehnten bis in die Gegenwart fortentwickelten Werke von Marta Rodríguez, Luis Ospina, Jorge Alí Triana und Víctor Gaviria dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Filmschaffende in Kolumbien traditionell mit größten Schwierigkeiten bei der Realisierung von Kinofilmen konfrontiert waren. Aufgrund der Inexistenz einer kolumbianischen Filmindustrie bestanden – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nur sehr begrenzte Möglichkeiten, kontinuierlich zu arbeiten und Produktionen kommerziell einträglich zu lancieren. Marta Rodríguez und Luis Ospina haben stets kostengünstige Filme gedreht, die primär auf Festivals liefen und trotz ihres Erfolgs bei der Fachkritik kaum einen größeren Verleih fanden. Bezeichnenderweise konnte Ospina aus finanziellen Gründen in den letzten 33 Jahren nur zwei Spielfilme drehen, obwohl sein fiktionales Debüt *Pura sangre* durchaus einen größeren Bekanntheitsgrad erreichte. Sowohl Jorge Alí Triana als auch Víctor Gaviria brauchten im Schnitt acht Jahre, um einen Spielfilm für das Kino zu realisieren (wobei sich die Situation inzwischen verbessert hat). Dass künstlerisch bedeutsa-

me und auch kommerziell recht erfolgreiche Filme keineswegs eine kontinuierliche Produktion garantierten, lässt sich beispielhaft an dem Werk von Francisco Norden (\*1929) veranschaulichen. Obwohl er mit *Cóndores no entierran todos los días* (1984) einen preisgekrönten und international beachteten Spielfilm über *La Violencia*<sup>1</sup> vorlegt hatte, konnte er erst 2006 seinen nächsten Kinofilm, *El trato*, fertigstellen. Dies lag nicht etwa am Filmemacher und ist auch kein Einzelfall, sondern erweist sich als durchaus symptomatisch für das kolumbianische Kino, das auch bedeutenden Regisseur\_innen in den meisten Fällen kein kontinuierliches Filmschaffen ermöglicht.

Das kolumbianische Kino ist von Beginn an durch prekäre Strukturen in den drei grundlegenden Sektoren Produktion, Verleih und Aufführung geprägt.<sup>2</sup> Obwohl Edisons Vitascope und der Kinematograph der Brüder Lumière bereits 1897 in Kolumbien präsentiert wurden, war das kolumbianische Kino bis in die 1960er Jahre stark von Diskontinuität geprägt und bildete im 20. Jahrhundert keine tragfähige Industrie aus. Der erste kolumbianische Langfilm – *María* von Máximo Calvo Olmedo und Alfredo del Diestro – entstand bezeichnenderweise erst im Jahr 1922. Das kolumbianische Kino fiel nicht nur bei den kapitalintensiven technischen Entwicklungen zurück, sondern konnte vor allem aus wirtschaftlichen Gründen auch keine kontinuierliche Produktion etablieren. So kam die Filmproduktion in den 1930er Jahren, von den Wochenschauen abgesehen, gänzlich zum Erliegen. Es wurde lediglich ein Langfilm produziert, *Al son de las guitarras* (1938) von Alberto Santana, doch gelang diese musikalische Komödie nicht einmal zur kommerziellen Aufführung. Mit den verstärkt auf den Markt drängenden ausländischen Filmproduktionen konnte das kolumbianische Kino nicht konkurrieren. Trotz widriger Bedingungen entstand in der ersten Hälfte der 1940er Jahre ein kleiner Boom in der kolumbianischen Kinoproduktion; es wurden über zehn Langfilme produziert. Allerdings konnten diese Produktionen es nicht mit der Konkurrenz ausländischer Filmindustrien aufnehmen und erreichten das Publikum kaum. In den 1950er Jahren sank die Filmproduktion auf lediglich vier

---

1 *La Violencia* wird der gewaltsame Konflikt genannt, der 1948 zwischen der liberalen und der konservativen Partei Kolumbiens nach der Ermordung des populären Präsidentschaftskandidaten Jorge Eliécer Gaitán ausbrach und dem bis Ende der 1950er Jahre weit über 100.000 Menschen zum Opfer fielen.

2 Für eine konzise, detaillierte Darstellung der Geschichte des kolumbianischen Kinos vgl. Schulze 2012.

Langfilme. Obgleich die Filmproduktion in der Dekade sehr gering war, entwickelte sich die kolumbianische Filmkultur erheblich, mit langfristigen Auswirkungen. 1949 wurde der *Cineclub de Colombia* gegründet und acht Jahre später entstand die *Cinemateca Colombiana*. Beide Einrichtungen lieferten wichtige Impulse für das Kino des Landes – sowohl für die informelle Ausbildung von Filmschaffenden als auch für die Entstehung eines cinephilen Publikums und eines Bewusstseins für das kolumbianische Filmerbe. In Einklang mit dieser Entwicklung kam es 1960 zur Gründung des *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias*, bis heute eins der wichtigsten und traditionsreichsten Filmfestivals in Lateinamerika. Die Filmproduktion stieg in den 1960er Jahren signifikant an; es wurden an die dreißig Langfilme gedreht und im folgenden Jahrzehnt konnte dieses Output in etwa gehalten werden. Es entstanden signifikante Filme wie *El hermano Caín* (1962) von Mario López, der erste Film, der den sogenannten *Bogotazo*<sup>3</sup> und das Phänomen *La Violencia* explizit adressiert; oder *El río de la tumbas* (1964) von Julio Luzardo, ein Politfilm mit neorealistischem Ton über die Einwohner eines Dorfes, die indifferent auf im Fluss herangetriebene menschliche Kadaver reagieren. In den 1970er Jahren zeichnen sich dann zwei markante Tendenzen ab: zum einen ein dezidiert politisches und sozial engagiertes Kino, zum anderen ein Genrekino, das auch kommerziell erfolgreiche Filme hervorbrachte. Vor allem im Bereich des Dokumentarfilms wurde Armut und soziale Ausgrenzung kritisch thematisiert. Neben dem Politikino entstand auch ein kommerziell tragfähiges Genrekino. Sehr erfolgreiche Komödien, vor allem mit dem Hauptdarsteller Carlos Benjumea, realisierte Gustavo Nieto Roa, so etwa in *Colombian connection* (1979), *El taxista millonario* (1979) oder *El inmigrante latino* (1980). Den Horrorfilm etablierte Jairo Pinilla Téllez mit Filmen wie *Funeral siniestro* (1977) oder *27 horas con la muerte* (1981). In den 1980er Jahren konnte sich das kolumbianische Kino konsolidieren, nicht zuletzt auch durch die 1978 gegründete *Compañía de Fomento Cinematográfico* (FOCINE), eine dem *Ministerio de Comunicaciones* zugehörige Institution zur Unterstützung der Filmproduktion, die bis 1993 existierte. Die Produktion stieg auf durchschnittlich sechs Langfilme pro Jahr an, wobei auch die Qualität und Vielfältigkeit der Filme zunahm. Unter ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten besonders bemerkenswert sind

---

3 *Bogotazo* bezeichnet die gewaltsamen Proteste und Repressionen in Bogotá nach der Ermordung des Präsidentschaftskandidaten Jorge Eliécer Gaitán am 9. April 1948.



u.a. die Filme des sogenannten “gótico tropical” (Mayolo 2007: 2-3), bizarre, ironisch gebrochene Variationen des Horrorfilms im tropischen Milieu, die als Allegorien Kolumbiens erscheinen, insbesondere *Pura sangre* (1982) von Luis Ospina sowie *Carne de tu carne* (1983) und *La mansión de Araucaíma* (1986) von Carlos Mayolo. Stilbildend für seinen harschen Realismus in der Darstellung urbaner Gewalt wurde das bereits erwähnte filmische Meisterwerk *Rodrigo D: No futuro* (1988) von Víctor Gaviria. Nach einer gewissen “Blütezeit” des kolumbianischen Kinos in den 1970er und 80er Jahren sank die Filmproduktion in den 1990er Jahren auf etwa die Hälfte der vorangegangenen Dekade, wobei diese Entwicklung mit dem Ende von FOCINE einherging. Dennoch entstanden vereinzelt Erfolgsfilme, so Sergio Cabreras (\*1950) *La estrategia del caracol* (1993), eine Komödie über verarmte Nachbarn, die aus ihrem Haus geworfen werden sollen und Wege finden, um dies abzuwenden; ferner der bereits erwähnte Film *La vendedora de rosas* (1998) von Víctor Gaviria, der als Vorläufer des “Nuevo Cine Colombiano” gelten kann. Ebenfalls besonders erwähnenswert für den Aufschwung des kolumbianischen Kinos in den 2000er Jahren waren zwei Filmschaffende, die neben ihrer kreativen Filmarbeit in den Bereichen Regie, Drehbuch und Montage vor allem auch als Produzenten wirkten und in dieser Funktion kommerziell ausgesprochen erfolgreiche Kinofilme auf den Markt brachten: Jaime Osorio Gómez (1947-2006) und Dário Armando – genannt Dago – García (\*1962).

### Facetten und Tendenzen des “Nuevo Cine Colombiano”

Als Teil der angestiegenen Filmproduktion ist auch erstmals in der Geschichte des kolumbianischen Kinos ein relativ stabiler Sektor kommerziellen Kinos entstanden, in dem Dago García die herausragende Figur ist. Nachdem er in den frühen 1990er Jahren als Autor für Fernsehen, Film und Theater zu arbeiten begonnen hatte, gründete er 1995 die Dago García Producciones, eine Filmproduktions- und -verleihfirma. Im darauffolgenden Jahr produzierte er seinen ersten Langfilm fürs Kino, *La mujer del piso alto*, unter der Regie von Ricardo Coral-Dorado, mit dem er gemeinsam das Drehbuch verfasste. Dieser Film steht am Anfang einer für das kolumbianische Kino beispiellosen Erfolgsgeschichte. Dago García hat ein “cine de productor-autor” (Osorio 2010: 113) etabliert, ein Produzenten-Autoren-Kino. Bei den Filmen handelt es sich zunächst überwiegend um



leichte Komödien im Milieu der Mittelklasse, die in der Tradition der Erfolgsfilme von Gustavo Nieto Roa stehen. Inzwischen ist Dago García der produktivste Filmschaffende der kolumbianischen Filmgeschichte, dem es gelingt, jedes Jahr einen meist sehr erfolgreichen, wenn auch künstlerisch wenig anspruchsvollen Film auf den Markt zu bringen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass er – der ebenso erfolgreich zahlreiche Fernsehserien und Telenovelas realisiert hat – Kapital vom Privatfernsehsender Caracol Televisión erhält und damit in Werbung und Verleihstrukturen investieren kann. Überdies gewann er junge Regietalente für die Umsetzung einiger von ihm konzipierter Filmerzählungen: neben Ricardo Coral-Dorado auch Jorge Echeverri und Harold Trompetero. Letzter hat mit *Diástole y sístole* (1999) ein beachtliches Spielfilmdebüt realisiert, das sich etwas von dem konventionellen Erzählkino Dago Garcías abhebt: Die romantische Komödie weist eine recht komplexe narrative Struktur auf, basierend auf 35 Episoden, welche die möglichen Stadien einer Liebesbeziehung zeigen. Während Dago García stets für das Drehbuch verantwortlich zeichnet, hat er zudem – insbesondere in den letzten Jahren – auch die Montage übernommen und wiederholt Regie geführt, wobei er die Anzahl der Produktionen erhöhen konnte. Inzwischen deckt er eine breite Palette an Genres ab und adressiert damit offenbar gezielt unterschiedliche Publika. So realisierte Dago García im Jahr 2015 drei Filme, bei denen er sowohl Regie als auch Drehbuch und Montage übernahm: das Musikmelodrama *Vivo en el limbo*, das auf Shakespear'schen Figuren basierende Flugzeugdrama *Shakespeare, los espías de Dios* und *Reguechicken*, einen Animationsfilm für Kinder.

Während Jaime Osorio Gómez selbst nur zwei Spielfilme realisieren konnte – nach seinem meisterhaften Langfilmdebüt *Confesión a Laura* (1990) über den *Bogotazo* auch das Dreiecksbeziehungs-drama *Sin Amparo* (2004) –, avancierte er zu Beginn des "Nuevo Cine Colombiano" zu einem der erfolgreichsten Filmproduzenten des Landes. Die von ihm koproduzierten Filme behandeln Drogen- und Gewaltkonflikte, also den kommerziell einträglichsten und am häufigsten aufgegriffenen Themenkreis des kolumbianischen Kinos der letzten zwei Jahrzehnte. Osorio Gómez, der bereits 1983 die Produktionsfirma Tucán Producciones gegründet hatte, war an einigen der bekanntesten und lukrativsten Filme Kolumbiens beteiligt, darunter *La virgen de los sicarios* (2000, Regie: Barbet Schroeder), *La sombra del caminante* (2004, Regie: Ciro Guerra) und *María, llena eres de gracia* (2005, Regie: Joshua Marston). Durch seine Tätigkeit als Produ-

zent zählt er zu den maßgeblichen Personen, die eine erfolgreiche Internationalisierung des kolumbianischen Kinos durchsetzen konnten. Auch wenn bereits vor dem “Nuevo Cine Colombiano” internationale Koproduktionen existierten, hat diese Produktionspraxis seit dem “Boom” des kolumbianischen Kinos beträchtlich zugenommen. Osorio Gómez’ Regiearbeiten sind symptomatisch für diese Entwicklung: Aufgrund der damals prekären Bedingungen der Filmproduktion in Kolumbien drehte der Regisseur 1990 *Confesión a Laura* komplett in Havanna; der Film über den *Bogotazo* ist eine Koproduktion zwischen dem kubanischen Filminstitut *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) und dem spanischen Fernsehsender TVE ohne kolumbianische Beteiligung. *Sin Amparo* hingegen entstand 2004 als Koproduktion zwischen Kolumbien, Spanien und Venezuela in Bogotá. Es handelt sich hierbei um das besonders seit den 2000er Jahren gängige Modell der Filmproduktion, wobei Spanien bzw. Ibermedia mit seinem *Fondo Iberoamericano de Ayuda* bei den Koproduktionen mit Kolumbien besonders präsent ist.

Während einige kolumbianische Regisseure in der Vergangenheit teils nur im Ausland die Chance bekamen ihre Produktionen zu realisieren, entstehen inzwischen regelmäßig finanziell solide ausgestattete internationale Koproduktionen in Kolumbien. Dabei beteiligen sich nicht nur ausländische Produktionsfirmen, sondern gelegentlich auch ausländische Filmschaffende am kolumbianischen Kino, das dadurch verstärkt transnationale Züge erhält. Bei drei der bekanntesten und erfolgreichsten Filme des “Nuevo Cine Colombiano” führten Ausländer die Regie: in *La virgen de los sicarios* der Schweizer Barbet Schroeder, in *María, llena eres de gracia* der US-Amerikaner Joshua Marston und in *Rosario Tijeras* (2005) der Mexikaner Emilio Maillé. Die ersten beiden Filme behandeln direkt eins der gängigsten Themen des kolumbianischen Kinos, den Drogenhandel und die damit verbundene Gewalt; in *Rosario Tijeras* spielen Drogen im Kontext von Prostitution und Auftragsmord ebenfalls eine Rolle. *La virgen de los sicarios* ist eine kolumbianisch-französisch-spanische Koproduktion nach dem gleichnamigen Erfolgsroman des kolumbianischen Autors Fernando Vallejo, der sich dem Genre der *narcoliteratura* zurechnen lässt und über die Beziehung eines homosexuellen Autors mittleren Alters mit einem sechzehnjährigen *sicario* bzw. Auftragsmörder das Drogenmilieu im Medellín der frühen 1990er Jahre charakterisiert. Schroeder gelang eine vielgelobte, preisgekrönte Adaption des Romans, welche die Spirale der Gewalt und die Hoffnungslosigkeit des geschilderten Milieus meis-

terhaft in eine fast dokumentarisch anmutende filmische Form transponiert. *María, llena eres de gracia* ist eine US-amerikanisch-kolumbianische Koproduktion unter Beteiligung von HBO Films und wurde teilweise in Ecuador gedreht. Wie Schroeders Film, der u.a. beim *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* in Havanna sowie bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet wurde, erhielt auch Marstons Film bedeutende Preise, darunter den Alfred-Bauer-Preis bei den Internationalen Filmfestspielen von Berlin und den Silbernen Bären als Beste Darstellerin für Catalina Sandino Moreno, außerdem eine Nominierung für den Oscar. *María, llena eres de gracia* erzählt die Geschichte einer jungen Frau die als *mula* bzw. Drogenkurierin Kokain in ihrem Körper in die USA schmuggelt. Die Thematik der *mulas* wurde bereits in *Nieve tropical* (1993) von Ciro Durán oder in *Hábitos sucios* von Carlos Palau (2003) dargestellt, und auch spätere Filme widmen sich diesem Thema, etwa *El arriero* (2009) von Guillermo Calle. Einer der größten Kassenerfolge des kolumbianischen Kinos, *Rosario Tijeras*, entstand unter der Regie von Emilio Maillé, der vor allem Dokumentarfilme und Serien für das mexikanische Fernsehen realisiert hat. Bei *Rosario Tijeras*, einer Koproduktion mit Spanien, Mexiko und Brasilien, handelt es sich um eine Adaption des gleichnamigen Erfolgsromans des kolumbianischen Autors Jorge Franco Ramos. Maillés Action-Thriller ist in Medellín gegen Ende der 1980 Jahre angesiedelt; die Protagonistin arbeitet als *sicaria* und ermordet Männer, während sie diese küsst, aus Rache für die selbst erlittenen Vergewaltigungen.<sup>4</sup>

Durchaus kein Einzelfall für das "Nuevo Cine Colombiano" – und insbesondere für die vielfach aufgegriffene *narcotráfico*-Thematik –, ist der Film *Rosario Tijeras* Teil einer transmedialen Verwertungskette, bei der Produzenten und Filmemacher an den kommerziellen Erfolg der vorangehenden Werke anknüpfen. So folgte auf den 1999 erschienenen Roman *Rosario Tijeras* nicht nur Maillés gleichnamiger Spielfilm von 2005, sondern auch eine ebenfalls gleichnamige Adaption als Fernsehserie, die mit 60 Episoden von Februar bis Juli 2010 sehr erfolgreich auf RCN Televisión (Radio Cadena Nacional) lief und in mehr als zehn Ländern ausgestrahlt wurde. Ein weiteres Beispiel für die gängige Praxis von Adaptionen erfolgreicher Produktionen ist Rodrigo Trianas Spielfilm *Soñar no cuesta nada*

4 Vergleiche hier auch den Beitrag von Susanne Klengel zu den neuen Tendenzen der kolumbianischen Literatur in diesem Band.

(Kolumbien/Argentinien 2006), der mit knapp 1,2 Millionen Zuschauern zu den großen Publikumserfolgen des kolumbianischen Kinos zählt. Basierend auf einer wahren Begebenheit, erzählt der Film im tragikomischen Modus die Geschichte einer Gruppe von Soldaten, die auf den Spuren der FARC 46 Millionen US-Dollar finden und daraufhin einen verschwenderischen Lebensstil pflegen, bis sie der Unterschlagung überführt werden. Eine Fortsetzung des Films – die ursprünglich als Sequel für das Kino geplant war – wurde 2009 als Fernsehserie für RCN Televisión unter dem Titel *Regreso a la guaca* von Triana realisiert, wobei CMO Producciones, die bereits den Kinofilm koproduzierte, erneut als Produktionsfirma fungierte, nun in Verbindung mit dem Fernsehsender. Nicht nur der Film, sondern auch die Serie wurden nach der Kino- bzw. Fernsehverwertung auf DVD vermarktet – ebenfalls eine gängige Praxis des “Nuevo Cine Colombiano” bzw. der Film- und Fernsehindustrie generell.

Während im kolumbianischen Kino ländliche Schauplätze bis etwa in die späten 1980er Jahre bestimmend waren (Osorio 2010: 4), erfolgt in den frühen 1990er Jahren eine Verlagerung hin zu städtischen Milieus (Rivera Betancur 2008: 44), wobei zahlreiche dieser urbanen Filme gewaltbezogene Themen behandeln, insbesondere im Kontext des Drogenhandels. Gleichwohl zeichnet sich das “Nuevo Cine Colombiano” durch seine Vielfältigkeit aus. So lässt sich seit etwa Mitte der 2000er Jahre auch eine gegenläufige Tendenz zu den urbanen Filmen ausmachen, für die María Luna treffend den Begriff “neues Kino der globalen Provinz” (2013: 73) geprägt hat. Es handelt sich hierbei um Filme, die ländliche Räume “entfernter Weltgegenden” darstellen und damit einem gängigen Topos des neueren sogenannten *world cinema* entsprechen, teils mit Tendenz zur Auto-Exotisierung, aber auch in kritischer Reflexion sozialer und politischer Probleme in ländlichen Gegenden. Einige dieser Filme waren bei bedeutenden Filmfestspielen wie in Berlin und Cannes vertreten, so etwa Ciro Guerras Roadmovie *Los viajes del viento* (Kolumbien/Argentinien/Deutschland/Niederlande 2009), welches pittoreske Landschaften und die kulturelle Vielfältigkeit Kolumbiens darstellt, ferner der Film *El vuelco del cangrejo* (Kolumbien/Frankreich 2009) von Óscar Ruiz Navia über eine traditionelle afrokolumbianische Gemeinschaft in einem pazifischen Küstendorf oder William Vegas *La sirga* (Kolumbien/Frankreich/Mexiko 2012), der die Geschichte einer jungen Frau schildert, die durch den kriegserischen Konflikt in Kolumbien traumatisiert in einer Hütte am Ufer eines großen andinen Sees Zuflucht nimmt.

Von den angeführten Tendenzen abgesehen, existiert eine Reihe von Filmen, die sich nur schwer einer bestimmten Strömung zuordnen lassen und das breite thematische und stilistische Spektrum des "Nuevo Cine Colombiano" deutlich machen. Beispielhaft anführen lässt sich etwa Felipe Aljures *El Colombian Dream* (2006), ein tragikomischer Spielfilm aus der Perspektive eines abgetriebenen Kindes, der in stark stilisierten, teils psychedelisch anmutenden Aufnahmen offenbar den Versuch unternimmt, die gegenwärtige kolumbianische Gesellschaft zu charakterisieren. Oder *Pequeñas voces* (2010), ein semi-dokumentarischer Animationsfilm von Oscar Andrade und Jairo Eduardo Carrillo, der den kriegserischen Konflikt in Kolumbien aus der Sicht heimatvertriebener Kinder schildert und dabei auf deren Zeichnungen und Zeugenschaft zurückgreift.

### Der kolumbianische Filmsektor nach dem *Ley de Cine*

Die Vielfalt des kolumbianischen Gegenwartskinos und die stark gestiegene, inzwischen konsolidierte Filmproduktion sind nicht zuletzt auch Resultate einer neuen staatlichen Filmförderpolitik, die mit der Durchsetzung des sogenannten *Ley de Cine* (*Ley 814*) aus dem Jahr 2003 ihren Ausgang nahm. Ziel des Gesetzes sei die Förderung der "kinematografischen Aktivität in Kolumbien", die zum "kulturellen Erbe der Nation" gehöre und für die "Ausbildung der kollektiven Identität" relevant sei; als solches müsse ihr ein "besonderer Schutz" zukommen (*Ley de Cine, Artículo 1°*). Das Gesetz regelt die obligatorische Abgabe von 8,5 % der Einnahmen sowohl der Kinobetreiber als auch der Filmdistributoren sowie von 5 % des Nettoeinkommens der Produzenten von Langfilmen (*Ley de Cine, Artículo 5°*). Die Mittel fließen in einen Fonds ein, aus dem 70 % für die Förderung von kolumbianischen Filmproduktionen ausgegeben werden (*Ley de Cine, Artículo 11°*), während die restlichen Mittel dem Ausbau der filmischen Infrastruktur, der Entwicklung der Filmkultur und der Pflege des Filmerbes dienen. Auch die Verbreitung von Kurz- und Langfilmen wird gefördert, indem man den Kinobesitzern bei Aufführung von kolumbianischen Produktionen einen Teil der Abgaben für den Fonds erlässt (*Ley de Cine, Artículo 14°* sowie *Artículo 15°*). In der Folge des *Ley de Cine* sind von Seiten der kolumbianischen Regierung verschiedene Förderinstrumente eingerichtet worden, um die Filmkultur des Landes weiter zu entwickeln. Im Jahre 2005 publizierte das *Ministerio de Cultura* unter

der Schirmherrschaft von David Melo, dem Leiter des Bereichs Kino im Kulturministerium, eine kostenfreie *Ruta de apreciación cinematográfica*. Dieses Manual, das mehrfach neu aufgelegt wurde, dient dem Erlernen der Grundlagen des Films zu didaktischen Zwecken, insbesondere zur Filmbildung im Unterricht oder in Einrichtungen wie Cineclubs und in der Gemeindearbeit (Ministerio de Cultura 2008: 5). Neben der Förderung der Filmbildung begannen staatliche Institutionen, sich zunehmend der Pflege und Verbreitung des filmischen Erbes Kolumbiens zu widmen. Unter der Schirmherrschaft der *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* entstand 2011 die erste audiovisuelle Filmgeschichte des Landes in Form eines sechsstündigen Dokumentarfilms auf DVD, der den Zeitraum von 1897 bis 2010 darstellt, basierend auf Filmausschnitten und Interviews mit Spezialisten und Filmschaffenden. Regie führten u.a. zwei der zentralen Figuren des kolumbianischen Kinos: die bereits angeführten Filmemacher Julio Luzardo González und Luis Ospina. Der Dokumentarfilm wird durch ein 90-seitiges Booklet zur kolumbianischen Filmgeschichte ergänzt, wobei die beiden komplementären Medien erklärtermaßen dazu dienen, das audiovisuelle Erbe Kolumbiens „als künstlerischen Ausdruck und Gedächtnis unserer Nationalität“ (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 2012: 8) zu bewahren und zu verbreiten. Während die Direktorin der *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* im Jahre 2009 noch die „spärliche Literatur über das kolumbianische Kino“ (Garzón de García 2009: 17) kommentierte, steht das Buch, in dem sie dies diagnostiziert, exemplarisch für die Verbesserung der bemängelten Situation. Die exzellente filmhistorische Publikation wird durch eine DVD mit Filmausschnitten ergänzt und erschien parallel zu der Ausstellung *¡Acción! Cine en Colombia* im Nationalmuseum Kolumbiens. Inzwischen liegen bereits mehrere substantielle filmhistorische Publikationen zum kolumbianischen Kino vor, darunter die herausragende Studie von Juana Suárez (2009), die auch ins Englische übersetzt wurde (Suárez 2012). Bemerkenswert ist, dass auch eine Reihe von Studien zur Filmpolitik und zu den ökonomischen Dimensionen des kolumbianischen Kinos aus sozial- und wirtschaftswissenschaftlicher Perspektive publiziert wurden (etwa Castañeda López 2009 bzw. Calvachi Prieto et al. 2011), Sektoren, die seit dem *Ley de Cine* besondere Aufmerksamkeit erlangt haben und von zentraler Bedeutung für die Entwicklung einer stabilen Filmproduktion sind.

Insgesamt lässt sich in den letzten Jahren eine zunehmende Professionalisierung des Filmsektors erkennen. Eine bedeutende Rolle kommt

hierbei insbesondere den Universitäten und Filmhochschulen zu, die ein praktisch ausgerichtetes Filmstudium ermöglichen, etwa an der *Universidad Nacional de Colombia*, an der *Fundación Universitaria Manuela Beltrán* oder an der *Escuela de Cine Black Maria*. Das zunehmende Interesse am Kino Kolumbiens belegen auch die zahlreichen Filmfestivals des Landes. So sind neben dem renommierten *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias* (seit 1960) und dem *Festival de Cine de Bogotá* (seit 1984) selbst in kleinen Städten viele weitere Filmfestivals entstanden. Auch wenn der kolumbianische Filmmarkt nach wie vor von ausländischen Produktionen, insbesondere aus Hollywood, dominiert wird, zeugen die hier dargestellten Entwicklungen von einer ausgesprochen dynamischen Filmkultur in Kolumbien.

## Literaturverzeichnis

- CASTAÑEDA LÓPEZ, Liliana (2009): "The Post-Neoliberal Colombian Film Policy". In: *Revista de Estudios Colombianos*, 33-34, S. 27-46.
- CALVACHI PRIETO, Natalia/CÁRDENAS MÉNDEZ, Jeisson/GALVIS OSORIO, Luis Felipe/RIVERA RODRÍGUEZ, Hugo Alberto (2011): *Turbulencia empresarial en Colombia: sector cines*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- FPFC (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)(2012) (Hg.): *Historia del cine colombiano 1897-2008*. 6 DVDs samt Booklet. Bogotá: FPFC.
- GARZÓN DE GARCÍA, Myriam (2009): "Bienvenida la información, el cuestionamiento y el debate". In: Ministerio de Cultura – Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Hg.): *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, S. 17-18.
- KANTARIS, Geoffrey (2008): "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". In: Ministerio de Cultura – Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Hg.): *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, S. 109-130.
- LEY DE CINE (Ley 814 de 2003). <[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/legislacion/legislacion.php](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislacion/legislacion.php)> (3.10.2015).
- LUNA, María (2013): "Los viajes transnacionales del cine colombiano". In: *Archivos de la FilMOTECA*, 71, S. 69-82.
- MAYOLO, Carlos (2007): "Estados góticos. Entrevista con Carlos Mayolo" [erstmals *Arcadia va al cine* 16, 1987]. In: *Valle de película 1. Retrospectiva del audiovisual vallecaucano: Carlos Mayolo*. Cali: Lugar a dudas, S. 2-7.



- MINISTERIO DE CULTURA (2008) (Hg.): *Ruta de apreciación cinematográfica*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- OSORIO, Oswaldo (2010): *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- RIVERA BETANCUR, Jerónimo León (2008): "Personajes con sello colombiano". In: Correa Herrera, Ernesto (Hg.): *Narrativas audiovisuales. Personajes, acciones y escenarios*. Medellín: Universidad de Medellín, S. 19-47.
- RUFFINELLI, Jorge (2005): *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro*. Madrid: Casa de América/ Turner.
- SCHULZE, Peter W. (2012): "Colombian Cinema". In: Maurer Queipo, Isabel (Hg.): *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 51-55.
- SUÁREZ, Juana (2009): *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.
- (2012): *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture. Cinembargo Colombia*. Translated by Laura Chesak. New York: Palgrave Macmillian.